

*E-Revista de Estudos Interculturais do CEI – ISCAP*

*N.º 5, maio de 2017*

**UN EDITOR ENTRE ITALIA Y ESPAÑA: EL CASO DE LAS *OBRAS DE DON ANTONIO RAFAEL MENGES* DE JOSÉ NICOLÁS DE AZARA (1780)**

**Noelia López Souto**

IEMYR, Universidad de Salamanca

noelials@usal.es

Este trabajo explora las diferentes concepciones de *libro* que se manifiestan en un mismo personaje en función de los dos grandes espacios editoriales con los que este mantuvo relación y en los que participó activamente; a saber, Italia y España o, más en particular, la Stamperia Reale de Parma dirigida por el amigo Giambattista Bodoni frente a la oficina matritense donde se materializaban los proyectos oficiales de la Corona; es decir, la Imprenta Real de la Gaceta. Son tres las empresas editoriales que José Nicolás de Azara llevó a cabo, de manera (casi) simultánea, con la Corte española y con la Stamperia Reale: las *Obras de Don Antonio Rafael Menges* en 1780, la *Introducción a la historia natural y a la geografía física de España* de William Bowles en 1782 y 1783, así como el *Elogio fúnebre* por la muerte de Carlos III en 1789. En este artículo nos centraremos en la primera de ellas, el famoso Mengs de 1780, si bien, para extraer las conclusiones finales en torno a estos proyectos ilustrados de alcance italoespañol, no perderemos de vista las demás obras referidas, editadas por Azara en su versión española e italiana.

El personaje que nos ocupa, José Nicolás de Azara, fue un diplomático aragonés establecido en Roma durante la segunda mitad del siglo XVIII, primero como agente de Preces y, a partir de 1784, como embajador de España ante la Santa Sede. Bibliófilo, coleccionista de arte, promotor de excavaciones arqueológicas, intelectual interesado en las ciencias, la Antigüedad y la arquitectura, miembro de academias, asiduo de tertulias y amigo de artistas y literatos españoles, italianos o viajeros europeos del Grand Tour,

José Nicolás mantuvo una estrecha relación con el mundo del libro, bien como editor y autor, bien como supervisor o responsable de su materialización en la imprenta. Ya en España –antes de enero de 1766– se había introducido en el ámbito de la cultura escrita, pues atesoró una rica biblioteca de manuscritos e incunables y dio a luz una edición anotada de las obras completas de Garcilaso, cuyas páginas in-8º se preocupó de cuidar cerca de las prensas. Sin embargo, su principal incidencia en el panorama e historia del libro llegó durante su etapa italiana, gracias a su mecenazgo y colaboración estético-editorial en las obras del célebre tipógrafo Giambattista Bodoni.

La privilegiada y estratégica posición de Azara en la Ciudad Eterna le permitió entrar en contacto con un fértil panorama artístico-intelectual y reconocer, por consiguiente, la distancia cultural existente entre su España natal y esta urbe cosmopolita, abierta a Europa y a las nuevas tendencias neoclásicas, capital donde «confluían todos los caminos artísticos y se conservaba la más venerable concentración de testimonios clásicos» (Sazatornil & Jiménez 2014: 1), lugar para inspirarse y formarse a través de sus academias, ruinas, inscripciones y esculturas antiguas, para empaparse de teorías novísimas e internarse entre un público docto en el corazón del tráfico de obras, modelos e ideas europeas de actualidad. España, por supuesto, participó del deseo generalizado por conocer, del espíritu dieciochesco de progreso y del ideal ilustrado de felicidad y de bien público que todo gobernante debía perseguir; no obstante, a pesar de sumarse al nuevo programa de renovación científica y filosófica, el cambio dinástico operado a inicios del Setecientos con la llegada de los Borbones a la Península, aunque reformó el anquilosado antiguo régimen de los Austrias, aconsejó una cierta “prudencia política” y, si el impulso renovador cobró fuerza en la segunda mitad de la centuria, también es cierto que en el caso español el atraso socioeconómico e ideológico del país contribuyó a dulcificar las reformas asociando el progreso de las ciencias y del pensamiento básicamente con el desarrollo de las artes, sobre todo por iniciativa oficial de la Corona. Ahora bien, una nación no es ilustrada porque exista en ella un número selecto de sabios –una minoría de artistas e intelectuales próximos a la élite gobernante o aristócrata, beneficiaria de pensiones para viajar a Italia o de estímulos para practicar la filosofía física o las bellas artes– si, en cambio, carece de una población instruida (Caso González 1980: 20); en otras palabras, un estado con una masa inculta no logra generar, si no es con patrocinio y fondos públicos, la demanda económico-cultural y la producción necesaria para propulsar el progreso del país, para estimular su comercio e inquietudes científico-literarias, nivel

de actividad que lo acercaría a las potencias ilustradas europeas y que, a su vez, favorecería el intercambio de ideas, la modernización y la dignificación de la patria en el ámbito internacional.

No sorprende, pues, que tras la publicación española del Mengs y de las otras dos ediciones de Azara antes mencionadas –el Bowles y el *Elogio* de Carlos III– se halle el celo y el patrocinio regio, en oposición a la iniciativa privada e individual que –aunque con el respaldo oficial del Duque y, tras 1782, del propio Rey de España– Bodoni lleva a cabo en su Stamperia parmense con las versiones italianas de estos mismos textos. Es evidente que el libro «sirve de criterio con el que dibujar la jerarquía sociocultural de una comunidad concreta y sus grandes líneas de expresión cultural» (Burgos & Peña 1987: 182), más si cabe durante el siglo XVIII, período en el que se convierte en un producto aliado de los programas ilustrados de difusión del saber, búsqueda de la utilidad pública y afán de progreso. Por esta razón y a partir del particular caso de las *Obras de Don Antonio Rafael Mengs* (Parma & Madrid, 1780), estudiaremos cómo el libro, pilar fundamental de la nueva mentalidad y de los gobiernos ilustrados, mantiene una absoluta dependencia de las políticas de edición del lugar y de las condiciones materiales de su producción y comercialización, de ahí que a través de él podamos descubrir propuestas e intereses político-económicos o culturales diversos, incluso situaciones de control ideológico, un cierto estado de evolución técnica e intelectual y una actitud tipográfico-editorial distinta en sus promotores. En efecto, el libro se inserta en el contexto socioeconómico y político-cultural de una comunidad y su presencia en ella (con un contenido y una evidencia material) refleja la situación y líneas concretas de desarrollo de esa sociedad. En este sentido, el libro expresa el concepto con el que fue concebido y sacado a la luz por un autor/editor –en este caso Azara– conforme a los determinantes espaciales. Es decir, como producto indisociable de su marco de gestación y consumo (impresión, comercio y lectura), el libro manifiesta, en palabras de Chartier, una «representación simbólica» y, en consecuencia, puede emplearse como un termómetro para medir el ritmo de la Ilustración en una sociedad, la vinculación de esta con la cultura escrita o editorial y, en definitiva, determinar la función o consecuencias con que dicho libro fue proyectado para su espacio receptor.

## **Dos espacios y una sola obra**

Antes de analizar la suerte la edición de los tratados artísticos de Mengs por parte de José Nicolás, conviene proporcionar un somero esbozo de los dos espacios implicados en este doble programa de publicación: la capital de la Corte española y la ciudad italiana de Parma, que en el siglo XVIII despuntó por su florecimiento cultural y, en particular, librario.

El Madrid al que llegó en 1759, desde Nápoles, el rey Carlos III y desde el que se gobernaba la Península y las colonias americanas era «un poblacho grande, de gentes atrasadas [...]. Ciudad parda y mediocre, sin bellezas arquitectónicas ni monumentos» (Tapia Ozcariz 1962: 194), tradicional y con un discurrir cotidiano muy lento y reglado por la pose nobiliaria, según nos describe la villa y corte José Somoza (1842). Este monarca, aclamado en Europa como restaurador de las Artes de la Antigüedad gracias a los hallazgos de Herculano o Pompeya, trató de renovar la mentalidad artístico-intelectual de los españoles en aras del progreso del país y trató de convertir a la capital del reino en una ciudad moderna y remodelada conforme al gusto neoclásico del momento. Desde la perspectiva editorial, conviene destacar el papel de la Imprenta Real, instrumento al servicio del programa político reformista de Carlos III y medio eficaz de influencia o difusión ideológica, pues en la nueva política cultural borbónica el libro se concibe como la herramienta fundamental para acercarse y acercar a Europa a la Península Ibérica. Por consiguiente, la Imprenta Real «se consolida y define como un instrumento de control estatal con Carlos III, [...] convirtiéndose en una magnífica empresa editorial de cuyas prensas saldrían importantes libros científicos y literarios, lujosamente ilustrados y cuidadosamente impresos y encuadernados» (Blas Benito s.a.: 1). En efecto, la legislación de la nueva dinastía borbónica impulsó el desarrollo del libro nacional y confió en el texto impreso para propagar los ideales de la Ilustración, el nuevo gusto y el nuevo conocimiento. Es más, para solventar el problema del retraso técnico de la imprenta española (deficiente dotación de las prensas, con juegos de letras ya anticuados, tipos toscos y gastados, etc.), la monarquía, que se siente garante de la producción cultural del país, no solo contribuye a la adquisición de nuevos tipos para las imprentas próximas a la Corona (como las letras fundidas por José Orga o los diseños de Baskerville), sino que apoya la iniciativa de crear, unida a la Real Biblioteca, una propia oficina para la

fundición de matrices<sup>1</sup>. En definitiva, como afirma Blas Benito (s.a.: 2), «la instrumentalización del libro desempeñó un papel determinante. No existe [...] un medio más fiable para conocer el alcance ideológico del entorno de la corona [española] que el análisis de los libros publicados por la imprenta que controlaban directamente el rey y sus ministros».

Acierta Álvarez Barrientos (2014: 7) cuando asegura que «las diferencias y los matices que existen en las repúblicas literarias europeas de la época se deben a las situaciones políticas y económicas de cada nación, que influyen en la marcha de la cultura, así como a las distintas velocidades que el proyecto ilustrado tiene en cada territorio». Sin salir de la Europa mediterránea, en Italia el panorama político y económico-cultural del Setecientos distaba de equipararse al centralismo borbónico español, su rezago teórico-intelectual o su mercado ilustrado de escasa proyección y prestigio internacional. De este modo, la presencia de las Luces y el escenario sociocultural en un reducto privilegiado como Parma, con sus propias políticas, crecimiento económico, brillo artístico y contactos con Europa y con el enriquecedor Grand Tour, se contraponía al incipiente desarrollo de la Ilustración en el Madrid de entonces. Si, de un lado, José Nicolás de Azara residía por aquellos años en Roma, capital del papado, de la diplomacia mundial y del arte, lugar de formación en la Antigüedad y del germinar de nuevas tendencias, ciudad del mecenazgo y del coleccionismo; la imprenta de Bodoni, de otro lado, estaba establecida en otra estratégica ciudad, Parma, la Atenas italiana fundada sobre el esplendor económico y cultural del período farnesiano, marcada por las reformas de Du Tillot o De Llano, por la llegada al ducado de personajes ligados al enciclopedismo y las luces francesas (Voltaire, Diderot, Rousseau, Condillac, etc.) y por el auge de instituciones renovadas como la Biblioteca, el Museo de Antigüedades, la Universidad, la Academia de Bellas Artes o la Stamperia Reale. En estas aventajadas circunstancias, el mundo del libro en el ducado – producción y demanda– consolida su progreso con fuerza, no solo a partir de las líneas

---

<sup>1</sup> «La formación del obrador de fundición de tipos de la Real Biblioteca debe relacionarse con la preocupación que compartían algunos intelectuales de espíritu ilustrado por el estado de degradación en el que se encontraban las artes del libro, y quienes consideraban prioritaria la restauración de la imprenta española. Esta preocupación se manifestó en un interés hasta entonces inédito por la historia de la imprenta» (Corbeto 2015: 21). Azara contribuyó a este plan de renovación editorial dando a conocer en España a Bodoni y su trabajo: no solo medió en el nombramiento otorgado al tipógrafo en 1782, como Impresor Oficial de Su Majestad Católica, e intervino en la frustrada “égida hispana” (Cátedra 2013 & 2014), sino que también colaboró difundiendo sus diseños en la Península con la puesta en circulación de libros bodonianos –destinados a influentes bibliotecas del país, públicas como la Real Biblioteca madrileña o privadas como las de personajes sobresalientes de la vida político-cultural de entonces como Llaguno, Godoy, Floridablanca o los propios reyes e infantes– y mediante la propuesta de sus tipos modernos y sus páginas neoclásicas como referente estético a seguir (Cátedra 2015).

editoriales de patrocinio público sino también con iniciativas particulares, actividad que permite un comercio y flujo artístico y librario de importancia supranacional, a la vez que su rentabilidad económica incentiva el negocio y el perfeccionamiento de los establecimientos tipográficos.

La imprenta bodoniana en Parma, frente a la Imprenta Real madrileña, se halla más imbuida en los ideales neoclásicos, su técnica y utilería tipográfica descuella por la innovación (tipos modernos y no gastados, diseños y fundición propios, múltiples juegos de letras, materiales y prensas de más calidad, etc.) y su orientación al consumidor apunta, sobre todo, hacia un selecto público bibliófilo. En este aspecto, la Stamperia de Giambattista Bodoni se desmarca sobre todas las demás italianas y se sitúa a la cabeza del mercado librario de Europa, a la altura de la oficina de los Didot en París. Su escogida y preciosa producción, reconocida por la creciente bibliofilia europea, reivindica la equiparación de la tipografía a las demás bellas artes y logra libros como productos de artista, pues en ellos se cuida la perfección estética, la elegancia del diseño y la definición técnica. El abate Juan Andrés (1793: 17-19) expresó así su admiración al visitar la exquisita fábrica ducal y conocer sus trabajos:

Ya ves que solo esta gran riqueza de caracteres basta para dar nombre a una imprenta; pero Bodoni no se contenta con esta sola. Tiene varias miras particulares para dar mayor belleza a sus caracteres, para disponerlos convenientemente en la composición y que hagan mejor vista en la impresión. En la preparación del papel, en las prensas y en la manera de tirar los pliegos, de dar la tinta y en todo lo que pertenece a la elegancia, belleza y perfección de la imprenta ha pensado en mil menudencias y delicadezas, que sirven para notable adelantamiento del arte tipográfica. En efecto, tú sabes cuán estimadas son sus impresiones [...]. Punzones, matrices, formas, hornillos, fundiciones, caracteres, prensas, papeles, manuscritos e impresos forman una barahúnda que muestra que *fervet opus* y que se está en una de las más célebres imprentas de Europa.

En suma, el referente *libro* se define como un compuesto de contenido e imagen; o, en otros términos, la obra conceptual y su manifestación material. La separación de estas dos vertientes de la representación del libro (construcción lingüística y construcción editorial o física) no ha lugar para Nicolás de Azara, puesto que constituyen facetas complementarias e indisociables –pese a que nunca se mezclan ni confunden– y de su tensión se deriva el concreto concepto de *libro* concebido y presente en una determinada comunidad, definida (y definidora) por sus particularidades políticas, económicas, sociales y culturales. Esta doble composición y doble presencia del libro (en ideas organizadas y en formas materiales) en una colectividad determinante se capta bien con el caso editorial que a continuación expondremos y que surgió a partir de una obra intervenida por Azara –en su contenido conceptual y en su imagen material– en escenarios tan disímiles como Parma y Madrid.

Este primer proyecto editorial italoespañol, objeto del presente artículo, concierne a la publicación de las obras completas de Antonio Rafael Mengs, pintor de cámara de Carlos III, amigo íntimo de José Nicolás, teórico reseñable del neoclasicismo a la par que Winckelmann<sup>2</sup> y artista reputado en todas las cortes o academias europeas. Fallecido en Roma el 29 de junio de 1779, Mengs confió sus escritos teóricos a nuestro Nicolás de Azara, que desde el mismo verano de 1779 se encargó de ponerlos en orden y componer, a partir de discursos fragmentarios dedicados a la pintura (si bien aplicables a las bellas artes en general), una obra teórica fundamental en la tratadística neoclásica. La elección del legatario por parte de Mengs no parece arbitraria si se tiene en cuenta que *il Cavaliere*, diplomático acreditado en la metrópoli romana, era una «personalità eminente, ma anche [rispettata] per capacità, cultura e gusto», en palabras de Juan Andrés (Fabbri 2008: 66); y, a más de esto, el pintor conocería sobradamente su buena relación con el ilustre tipógrafo Giambattista Bodoni. Ahora bien, dejando a un lado esta cuestión de la donación de los papeles (en cierto modo, quizá, una última voluntad o requerimiento del difunto), Azara anuncia a Bodoni el 15 de julio de 1779 –apenas dos semanas después de la muerte del artista– que tal vez en breve se presentará ante él en calidad de autor porque está trabajando en la edición de los tratados de Mengs y, sin haberlos dado a la luz, ya es consciente de la relevancia de la obra que se trae entre manos: sus contenidos «formeranno una rivoluzione nelle tre belle arti»<sup>3</sup>.

Habiendo avanzado en la preparación del manuscrito, a finales de septiembre de 1779 José Nicolás le propone a Bodoni acometer esta empresa editorial y le solicita un presupuesto, en caso de no querer asumir la impresión a su consta sino al de la Stamperia<sup>4</sup>; a lo que Giambattista contesta aceptando el proyecto y el gasto económico. No obstante, de cara al público Azara habrá de fingir ser el patrocinador<sup>5</sup>, pues Bodoni se arriesga a financiar esta obra debido a su amistad con el español, pero con los demás particulares no puede ocuparse de los gastos de impresión porque, al desconocer la suerte de las

---

<sup>2</sup> Además de compartir con Johann Joachim Winckelmann una amistad y el espíritu de recuperación de la Antigüedad Clásica en el arte, Mengs habría participado en la célebre *Historia del Arte* del tratadista alemán, coautoría que Azara subraya en repetidas ocasiones. Por ejemplo, en carta a Paciaudi de marzo de 1777, el diplomático aclara que esa obra «è per metà composta dal celebre mio amico Mengs, ciò è, tutta la parte technica e le osservazioni suopra i monumenti antichi che riguardano l'arte sono di Mengs; l'erudizione poi è di Winckelman. Io so tutto questo come amico del uno e del altro» (carta de José Nicolás de Azara a Paolo Maria Paciaudi de 1777-III-27, ed. Pedro M. Cátedra, en *Biblioteca Bodoni*, <<http://bibliotecabodoni.net/it/lettera/1777-03-27-azara-paciaudi>> [Consulta: 13-11-2016]).

<sup>3</sup> Carta de Azara a Bodoni del 1779-VII-15.

<sup>4</sup> Carta de Azara a Bodoni del 1779-IX-23.

<sup>5</sup> Carta de Azara a Bodoni del 1779-X-08.

publicaciones, invertir en su producción supondría una temeridad y el erario de la Stamperia peligraría constantemente. En cualquier caso, volviendo a la correspondencia entre Roma y Parma, a través de ella sabemos que en los meses sucesivos Azara progresa en la edición –con ciertas demoras provocadas por sus obligaciones diplomáticas o sus achaques de salud– hasta agosto de 1780, fecha en que habría ya concluido la composición del manuscrito<sup>6</sup>; la impresión del libro finaliza dos meses después<sup>7</sup>. Ahora bien, la preparación de los originales de Mengs para su publicación merece ser considerada con más detalle, puesto que el editor Azara no se limita a presentar el texto de Antonio Rafael Mengs, sino que interviene en él de manera activa a través de modificaciones estilísticas –para la ortografía o gramática de su italiano, autodidacta, cuenta con la ayuda de Milizia y las revisiones del mismo Bodoni<sup>8</sup>–, correcciones de

---

<sup>6</sup> «Per buona fortuna che per l'ordinario ultimo avrà Lei ricevuto tutto il restante del manuscrito; con che io ho finito il mio lavoro, restando a Lei questo poco per compire l'opera», en carta de Azara a Bodoni del 1780-VIII-31. Para entonces, Bodoni ya había completado la impresión del primer tomo de las *Opere* y trabajaba ya en el segundo, del que le iba enviando pruebas a Azara (esta información puede inferirse a partir de la carta de Azara del 1780-VIII-23). A juzgar por la misiva de Azara del 1780-VI-29, Bodoni habría finalizado ya entonces la impresión del primer volumen del Mengs (José Nicolás acusa recibo de las primeras pruebas el 1780-I-27, habiendo enviado a Parma una parte del manuscrito hacia finales de diciembre, y el trabajo en la Stamperia se prolongaría hasta junio, pues el 22 de este mes Azara devuelve las pruebas de las páginas finales del libro: el índice y el epígrafe) y, suponemos, en julio Bodoni daría ya los primeros pasos con la stampa del segundo tomo, que le ocupará casi cuatro meses: «puol cominciare la stampa [del secondo volume] nel sicuro di che non mancherà la materia». Adviértase que estos tiempos están condicionados por el ritmo de los envíos fragmentarios del original que preparaba Azara, por la corrección de las pruebas en Roma y por el funcionamiento de los correos, tardanza por la que a veces el diplomático siente la necesidad de disculparse: «Mi rincrebbe infinitamente che il corriere della scorsa settimana non arrivasse a tempo di poter rimandar a Vostra Signoria Illustrissima i correnti fogli della stampa, perché considero il ritardo che questo caggiona nel lavoro» (1780-V-11) o «Mi rincreserebbe infinitamente che i fogli della settimana passata fossero arribati troppo tardi, per l'incomodo che abrebbero cagionato a Lei, ma non a estato per colpa mia che il corriere venisse così tardi (1780-V-18).

<sup>7</sup> En carta a Bodoni del 1780-X-31, Azara confirma haber recibido el primer ejemplar, magnífico, de las *Opere di Mengs* y elogia la belleza y perfección tipográfica del libro, «paragonabile a tutto il più bello che abbia prodotto qualunque altra nazione».

<sup>8</sup> En carta a Bodoni del 1780-I-27, Azara reconoce sus carencias en la lengua italiana, estima el auxilio lingüístico que le presta Milizia y agradece toda nueva corrección que Bodoni crea oportuna: «In punto di ortografia ne sia Lei giudice supremo. Il mio italiano non puole essere buono. È stato racomodato dal mio amico Don Francesco Milizia [...] e il sogetto è molto abile, scribe con forza; ma, con tutto ciò, desidero la correzione dalla mano di Vostra Signoria Illustrissima».



expresión o de contenido<sup>9</sup>, adiciones u omisiones<sup>10</sup>, elaboración de notas al pie<sup>11</sup> e, incluso, incorporando, además de la vida de Mengs que abre la edición<sup>12</sup>, todo un discurso de creación propia como las «Osservazioni del cavaliere d. Giuseppe Niccola d’Azara sul trattato precedente» o, ya sin alusión a su autoría, Azara terea en el «Frammento d’un discorso sopra i mezzi per far fiorire le belle arti nella Spagna», en la nota a la carta de Fabbroni y en el «Ragionamento su l’Accademia delle belle arti di Madrid»<sup>13</sup>. Es más, la actitud de Azara como editor protagonista queda confirmada en carta a Bodoni del 1780-IX-14, en la que reconoce que su dedicatoria compuesta para el libro es inferior a la escrita por el tipógrafo, si bien no duda en ordenar que se publique el texto propio. Parece que, como él confiesa, esta necesidad de aportar ‘pertenencias’ a una obra ajena que supervisa y que da a luz constituye su «sistema di sapere e di vanità» (1780-V-05)<sup>14</sup>.

---

<sup>9</sup> En referencia al tratado sobre la belleza, Azara le explica a Bodoni que ha introducido «alcune correzioni [...] che sono necessarie. Io non so se corrisponderanno alle precise parole del originale, ma so che il senso deve essere quello ch’ho messo. Dico che non so se le parole corrisponderanno all’originale che mandai perché di quello non me ne resta copia». Y argumenta: «Io non ho fatto altro che emmendarne lo stile dove ce ne era bisogno, perché in molte parti mancava il senso commune o almeno ce era della confusione, perché quel grand’uomo neligentava intieramente lo stile per badare alle cose e, poi, ma[i] uolle a asogetarsi a verun metodo. Nei scritti susecuenti mi vedo obbligato a rrifondere totalmente le materie perché, altrimenti, non sarebbero comprensibili, e voglia i Dio che ancora così ne possa uscire con onore» (1780-I-27).

<sup>10</sup> «Mando a Vostra Signoria Illustrissima un’aggiunta da farsi alle mie osservazioni sul trattato dilla [sic] bellezza di Mengs»; «Non so ancora quanta materia potrò radunare per questo [secondo volume], poiché vedo d’essere necessario scartare i tre cuarti dei manuscritti delle lezioni pratiche di pittura per essere assolutamente incomprensibili e indisciferabili, e mancando, inoltre, le figure alle quali si riferiscono molte di esse» (1780-VI-22).

<sup>11</sup> Sirva de ejemplo la siguiente declaración de Azara en carta a Bodoni del 1780-VI-1 sobre una nota referida a la *Historia naturalis* de Plinio: «Aveva una piccola giuntarella da fare, ma mi manca un Plinio per puoterlo citare e così ne facio di meno».

<sup>12</sup> La relación de obras de Mengs que se aporta al final de la vida del pintor, tanto en la versión española como en la bodoniana, fue elaborada por el grabador Manuel Salvador Carmona por expreso encargo de Azara junto al grabado para la edición matritense, al que nos referiremos más abajo. En carta del 26 de mayo de 1780, Carmona se dirige a Llaguno, también amigo de José Nicolás y en el que este delegó las responsabilidades para la impresión del Mengs español, en los siguientes términos, aceptando grabar el retrato del difunto y aludiendo a la lista de obras que estaba preparando: «En tanto yré anotando algunas pinturas más que no están en otra lista, y si le parece a V., convendría embiárselas al señor Azara para que salga conforme una impresión a otra. [...] Tendré cuidado de devolver dicho papel dentro del tiempo que V. me previene; o antes. Tocante al grabar del retrato para esta obra, entro gustosísimo» (doc. I, en Tellechea 1969: 58).

<sup>13</sup> En las cartas cruzadas con Llaguno que publicó Tellechea (1972: se aprecia cómo este reconoció ciertas ideas y redacciones propias de Azara, como en la intransigencia estética en la Academia –para atacar a Hermosilla– o en las críticas hacia las artes en España, ofensiva que Llaguno considera dañina para la imagen del país y rechaza incorporarlas en la versión española. Sin embargo, acepta que pasen otros comentarios del diplomático por la autoridad que ganan bajo la firma de Mengs. También Iriarte (62-63) comprende la participación de Azara más allá del estilo: «cuánto habrás tenido que vencer para desentrañar aquel caos y dar a entender [...] lo que Mengs dejó apenas bosquejado [...]. [...] se escandalizarán de que tú o Mengs os atreváis a juzgar y aun a deprimir a Rafael y a los demás [...] grandes pintores. [...] pero estoy seguro de que de ello se te darán dos bledos».

<sup>14</sup> El mismo Llaguno, cuando colabora con Azara en la edición española, solicita la aprobación de este para todos los cambios porque, afirma, «no digas después que te han salcochado el libro» (Tellechea 1972: 56).

El siguiente comentario confirma claramente que la primera edición italiana y, asimismo, la española de las obras de Mengs, manuscrito del que también se ocupa Azara, se presentan tras una importante manipulación estilística y temática<sup>15</sup>:

Forse, e senza forse, avrà quest'eloggio mille difetti, ma in punto di chiarezza voglio sperare che non mi sia della confusione. Per disgrazia, non è così nel trattato de la bellezza, e particolarmente nei primi capitoli. Ebbi intenzione di sopprimerli, ma poi li ho lasciati perché fano il carattere di quella testa singolare. Nella traduzione spagnuola li ho sfangati un poco. Si Lei [h]a letto il mio piccolo commentario che siegue al detto trattato, avrà potuto osservare quanto son io lontano dal Platonismo del mio caro amico e di quello de Winkelman.

Cabe señalar, con todo, que en la modificación del contenido de la versión española del Mengs también tomó parte el amigo Eugenio de Llaguno y Amírola, hombre de Estado, erudito y escritor, coleccionista, miembro de la Real Academia de la Historia, traductor de la *Atalía* de Racine, editor de la *Poética* de Luzán o de las *Coplas* de Manrique y excelente teórico de arte. Llaguno objetó, como bien expone Tellechea (1972: 51-53), ciertas notas virulentas incorporadas por Azara hacia académicos de Madrid o hacia el desarrollo de las artes en España, críticas que a veces logró que se omitiesen; por el contrario, no tuvo reparos en incluir en la edición comentarios propios acerca de las artes en la Península y, en particular, sobre la arquitectura (Tellechea 1972: 57). Del mismo modo, Llaguno introduce cambios de estilo y de expresión en el texto español preparado por Azara<sup>16</sup>, aunque tras las correcciones espera el asentimiento del aragonés: la edición del Mengs siempre es, como Llaguno le indica al amigo Nicolás, «tu libro», aunque en ocasiones Eugenio defiende sus intervenciones en el texto español, precisamente, porque afectan a «un libro que no es de nadie» (doc. II, en Tellechea 1972: 61).

Este «libro que no es de nadie» no nace como una iniciativa de José Nicolás por volcar las obras de Mengs al español y publicarlas en su país, sino que constituye un encargo del propio Rey al editor del texto en italiano y amigo del pintor, de manera que se trata de una edición oficial, a expensas de la Corona<sup>17</sup>. Ciertamente Azara eligió a su amigo Llaguno para supervisar en España esta publicación<sup>18</sup>, dada la amistad que los unía, sus afinidades artístico-intelectuales y su experiencia ya con la edición de textos, pero el hecho de que

---

<sup>15</sup> Carta de Azara a Bodoni del 1780-II-17.

<sup>16</sup> «Cotéjalos [los pliegos que te envío] con el borrador y hallarás que lo mudado consiste en quitar repeticiones de palabras, locuciones duras, consonantes que no se pueden sufrir en castellano como en otras lenguas, mudar tiempos de verbos y otras cosas así que no mudan el sentido» (doc. I, en Tellechea 1972: 56).

<sup>17</sup> En carta a Bodoni del 1779-XII-09, Azara le informa del encargo regio: «Contemporaneamente si stamperà in Madrid in lingua spagnuola a spese del Re, perché così me l'[h]a ordinato spressamente Sua Maestà».

<sup>18</sup> «He sido yo y no ellos [los Iriarte] quien quisiste corriese con la impresión del libro» (doc. VI, en Tellechea 1972: 64).

se trate de una impresión oficial limitará la intervención de Azara (y de su representante) en la confección material del libro, puesto que debe adaptarse a los condicionantes de la oficina escogida, decisiones de formato, tipografía, etc. Con estas palabras se quejaba el agente de Preces a Bodoni, destacando la obligación de aceptar el curso editorial de un libro cuyo director o responsable último no es él, sino las autoridades españolas<sup>19</sup>:

Hanno finalmente a Madrid cominciata la stampa di Mengs, ma con una direzione così infelice che nella vita adoprano il carattere del prologo del poema di *La musica* che Lei conosce. Il testo dovrà essere minore e, per conseguenza, formerano un quinterno in vece d'un libro. Ma di questo io non mi n'intrigo dopo di che per un ordine spreso ho consegnato il manoscritto spagnuolo contro la mia volontà.

En consecuencia, la edición matritense de la Imprenta Real, llevada a cabo por el impresor Gabino de Mena, habría comenzado en torno a mayo o junio de 1780 –tal vez, ya con el original español de Azara al completo, o casi, porque el italiano lo concluye en agosto y en Madrid debía corregirlo antes Llaguno; además, no lo olvidemos, se trataba de un encargo real– hasta noviembre del mismo año. Frente a la edición bodoniana en dos tomos in-4º, que se dilató durante unos diez meses, De Mena realiza un único volumen in-4º, con tipos de Baskerville (Corbeto 2015: 63) y el grado de letra *texto*, tamaño que desagradó a Azara y que ya la Imprenta Real había empleado para el prólogo al *Poema de la música* de Iriarte en 1777. Con una composición tipográfico-editorial muy inferior a la que simultáneamente se preparaba en la Stamperia bodoniana, Azara juzga la empresa madrileña en carta a Bodoni del 1780-I-27 con estas palabras: «non pensano in Spagna a fare niente di magnifico, ma solamente di elegante e mercantile. Io non ci posso più interloquire dopo di avere donnato il manoscritto a chi ne deve disporre [Llaguno]. Vederemo quel che ne esce». El diplomático concibe el proyecto español como una versión comercial y funcional, elegante porque el patrocinio regio exige cierto cuidado estético pero, desde luego, entiende que no puede competir ni compararse con la excelente edición bodoniana, en cuyo frontispicio figura la medalla conmemorativa de Mengs acuñada por Caspar Joseph Schwendimann en 1779 por iniciativa de Azara, quien regala a Bodoni una pieza (por correo del 1780-IV-13) que servirá precisamente de modelo para el grabado del veronés Domenico Cagnoni. Ciertamente es que Nicolás de Azara no muestra demasiado interés hacia el Mengs de la Imprenta Real ni guarda grandes expectativas por lo que respecta a su representación material, pero también es cierto que se sirvió de Llaguno para intervenir y garantizar, en lo posible, que el producto impreso fuese digno

---

<sup>19</sup> Carta de Azara a Bodoni del 1780-VI-11/21.

a la calidad del honorable pintor y a la altura del costeador, Carlos III. En este sentido, puede documentarse la red tejida entre Azara, Llaguno y el célebre grabador Carmona (Tellechea 1969 & 1972), al que Azara habría solicitado –con la constante mediación y supervisión de Llaguno– un diseño del autorretrato de Mengs que poseía en Madrid Bernardo Iriarte<sup>20</sup>, grabado que se colocaría en el reverso del folio previo a la portada tipográfica del libro. La sencillez, los espacios en blanco, la disposición epigráfica y la sobriedad tipográfica de esta portada del Mengs español –compuesta solo con letras y algunos filetes– quizá revelan, de algún modo, la influencia y preferencias neoclásicas de Llaguno, personaje siempre en contacto, a su vez, con el editor protagonista José Nicolás de Azara.

Por el contrario, en la edición de la Stamperia parmense, el aragonés muestra una postura muy activa y atenta hacia las labores de impresión. A pesar de que reitera en varias ocasiones su confianza en las decisiones que Bodoni adopte en relación al libro (formato, distribución de la materia en dos tomos, tipografía, diseño de la portada, etc.)<sup>21</sup>, pues sabe del buen gusto neoclásico del impresor, de su hacer perfeccionista y de su trabajo argumentado (en teoría y práctica), José Nicolás no puede ocultar su preocupación por la vertiente material de la obra y se cuida de compartir con el amigo sus opiniones, con las que siempre aprueba la propuesta del tipógrafo. A veces, no obstante, también le aporta indicaciones concretas, como acerca de la ordenación de los textos, la transferencia de algún material al segundo tomo o, como en el siguiente ejemplo, aconsejándole adoptar una representación horizontal y simétrica para el grabado de la portada del libro<sup>22</sup>:

In quanto alla medaglia che Lei vuol far' incidere nel frontespizio del'opera, mi pare benissimo e sarà un ornamento di più alla bella edizione. Mi pare, però, che debba farsi tutta intiera per ogni facciata, cioè unito il dritto ed il roverscio, perché altrimenti non farebbe bene. Del resto non ho altro da dire, se non che tutto va bene.

Es importante señalar, además, que Azara no desatiende, en la empresa editorial bodoniana, el equilibrio que según él debe existir entre toda manifestación material y la

---

<sup>20</sup> En carta del 26 de mayo de 1780, Manuel Salvador Carmona le comenta a Eugenio de Llaguno que «será necesario [para el retrato] valerse del original que tiene el señor Dn. Bernardo Iriarte, pues es sin duda el más verdadero y la cabeza más maravillosa que se pueda ver» (doc. I, en Tellechea 1969: 58). Sobre la correspondencia cruzada entre Llaguno y Carmona al respecto o sobre la recepción del grabado en Madrid (negativa en ciertos círculos) y Roma (positiva), véase el artículo de Tellechea 1969.

<sup>21</sup> En carta del 1779-X-08 a Giambattista Bodoni, tres meses después de haberle propuesto el proyecto de impresión, Azara declara: «ne lacsio [*sic*] l'esecuzione intieramente a Suo arbitrio. Lei ci metterà il carattere e carta che vorrà. I tomi si potranno distribuire come si vorrà, giaché essendo l'opera divvissa in varii trattati si possono dividere come si vuole. La maggior parte del materiale per il primo tomo è già all'ordine, ma manca un piccolo commentario mio, che la mia infelice situazione non mi permite finire così presto che vorrei».

<sup>22</sup> Carta de Azara a Bodoni del 1780-V-11.

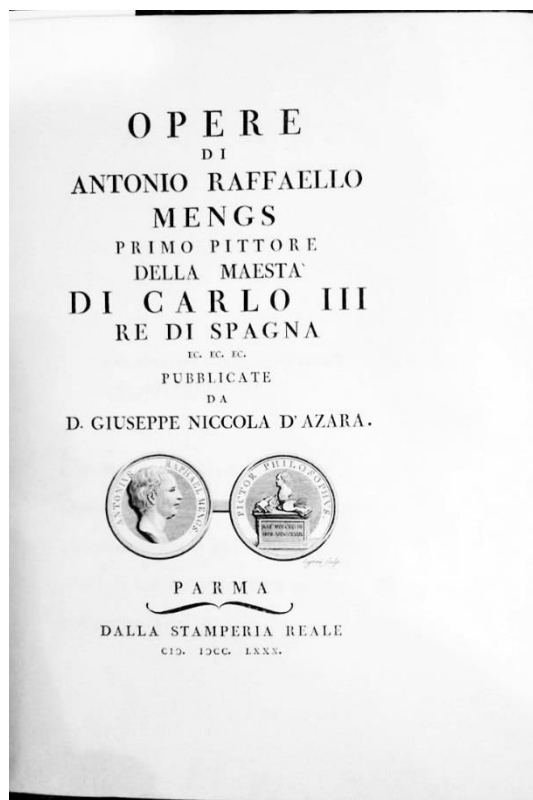
función de los contenidos de la obra. En este caso, los materiales publicados pretenden honrar al amigo, pero, sobre todo, difundir sus ideales neoclásicos y educar en el gusto clasicista a los consumidores. Con la impronta de Bodoni, Azara consigue que los textos de Mengs alcancen una mayor proyección internacional y con esta se le concede más prestigio a la figura del pintor, inmortalizado en la imprenta de uno de los más distinguidos tipógrafos de Europa. Con todo, ante el planteamiento que Bodoni le expone sobre una soberbia edición in-folio en español, la cual ensalzaría claramente más a Mengs y vanagloriaría a su editor Azara, el aragonés expresa en abril de 1780 su desacuerdo hacia el proyecto por considerarlo impropio a la condición práctica del libro<sup>23</sup>. Este Mengs en gran formato contaría con el patrocinio de Fernando Magallón, ministro plenipotenciario de la Corona en Parma, y, pese a que José Nicolás desaconseja la iniciativa por su excesivo coste y porque no lo cree viable en español –debido a la pobre demanda que suscitaría en la que él dice su *Arabia natal*<sup>24</sup>–, en principio iba a llevarse a cabo. Sin embargo, terminaría por frustrarse debido al elevado gasto que implicaba y, en especial, por la muerte imprevista del mecenas, Fernando Magallón, a finales de 1781. Tras estas dos ediciones prínceps simultáneas en España e Italia,<sup>25</sup> se sucederán otras en Alemania o Francia, así como en los dos países antes referidos: en la península italiana, en 1783 en Bassano sale a la luz una nueva edición estampada por Remondini o en 1787 en Roma por Pagliarini –con correcciones y adiciones de Carlos Fea, quien contó con la aprobación y ayuda de Azara–; en territorio español, en 1797 aparecerá la segunda edición del Mengs en la propia Imprenta Real.

---

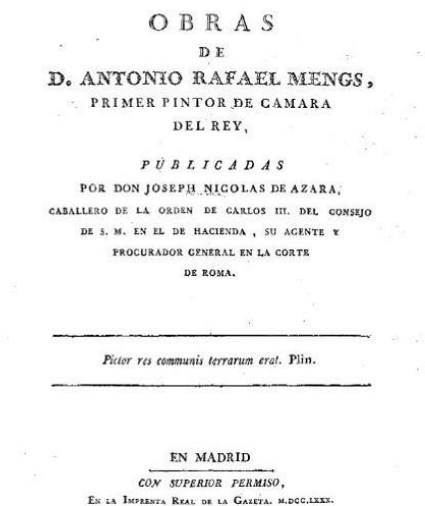
<sup>23</sup> José Nicolás de Azara se mantiene firme en su postura ante Bodoni porque sostiene que, «vanità a parte, non merita il libro tanta magnificenza» (1780-IV-27).

<sup>24</sup> En carta de José Nicolás de Azara a Giambattista Bodoni del 1781-IV-01, el español manifiesta y argumenta su desaprobación hacia el proyecto del Mengs in-fol., y más aún en español, dado que «la lingua spagnuola non è a proposito, poiché [l'edizione] restarebbe confinata nei limiti dei Pirinei, dove non è certo generale il buon gusto».

<sup>25</sup> Sabemos que Milizia, por un lado, y Llaguno, por el otro, ayudaron a Nicolás de Azara en la traducción homogénea de los textos de Mengs, respectivamente, al italiano y al español, dado que los apuntes originales se hallaban en varias lenguas. De hecho, en carta a Azara del 1781-I-15, Iriarte elogia el trabajo de Azara como editor porque partía de un material «compuesto de tres o quatro idiomas revueltos» (doc. V, en Tellechea 1972: 62), que serían el español, el italiano, el alemán y, quizá, el francés. Siendo ambas ediciones, la española y la italiana, realmente traducciones en sí mismas, no sabemos si la elaboración del manuscrito en español –bajo orden real– fue anterior al italiano o si, como parece, ambos se elaboraron en paralelo para cumplir los tiempos y abastecer las imprentas de Madrid y Parma. La versión española, no obstante, es probable que se concluyese antes, como ya más arriba hemos argumentado.



*Opere di Antonio Raffaello Mengs, primo pittore della Maestà di Carlo III Re di Spagna ec. ec. ec. pubblicate da D. Giuseppe Niccola d'Azara, Parma: Stamperia Reale, 1780, 2 vols, in-4° real f.*



*Obras de don Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara del rey publicadas por don Joseph Nicolás de Azara, Madrid: Imprenta Real, 1780, in-4°*

### José Nicolás de Azara editor: funciones del libro en España e Italia

Con el propósito de analizar con detalle la funcionalidad del Mengs de 1780, publicado casi simultáneamente a instancias de representantes españoles e italianos, y para observar cuál es la actitud tipográfico-editorial de Azara hacia el libro dependiendo de estos dos espacios de gestación o consumo, creemos conveniente ampliar la perspectiva de estudio y recordar cuáles fueron las tres obras editadas por José Nicolás paralelamente en ámbito italiano y español (el Mengs, la *Introducción a la historia natural* de Bowles y el *Elogio fúnebre*)<sup>26</sup>; y, una vez alcanzada esta íntegra visión de las publicaciones italoespañolas de Azara, la pregunta resulta obligada: ¿qué tienen en común estos tres títulos? En respuesta a esta cuestión, hemos identificado cuatro características importantes que, en conjunto, resultan distintivas frente a la restante producción que el diplomático llevó a cabo con Giambattista Bodoni e, incluso, anteriormente en España. Se trata, pues, de obras con las siguientes particularidades:

- a. Obras de nueva creación, que juegan con un doble factor de novedad y contemporaneidad; ya se trate de aportar información sobre teoría de las artes o conocimientos científicos, ya se trate de dejar memoria y de honrar a un rey difunto mediante un escrito elegíaco y encomiástico de carácter circunstancial.
- b. Obras vinculadas a la Nación Española: el Mengs porque el artista había sido pintor oficial de la Corte; el Bowles porque el libro informa y estudia la geografía física de la Península y su autor había estado al servicio de la Corona española; y la oración fúnebre porque este texto se destina a la celebración de las exequias del monarca Carlos III y a su memoria.
- c. Obras de carácter internacional. En el caso de los escritos de Mengs, porque el autor pasó su vida entre España e Italia y alcanzó reconocimiento en toda Europa como teórico y pintor neoclásico. Por lo que se refiere al Bowles, este trabajo fue redactado originalmente en francés, publicado con éxito también en Francia por Flavigny y su autor fue un científico reputado en Europa. Por último, en lo concerniente al *Elogio*, Carlos III había sido rey en Nápoles y Sicilia antes de su llegada a España, extendió su fama con el descubrimiento de Pompeya y de Herculano, orientó la política española hacia Europa y fue

---

<sup>26</sup> Nótese que la edición española del elogio a Carlos III, en el volumen *Relación de las exequias...*, fue publicada bajo la dirección de Nicolás de Azara en Roma, en la imprenta de Marcos Pagliarini, que disponía del privilegio oficial de la Corona.

el responsable del nombramiento de Bodoni –impresor en Parma– como Tipógrafo Oficial de la Corona.

- d. Obras próximas a la política ilustrada. En este sentido, ha de notarse que Mengs trabajó bajo el mecenazgo de la Corte española, patrocinadora de sus pinturas y luego promotora de la publicación de sus obras teóricas; del mismo modo que Bowles trabajó también para el gobierno hispano, que financió sus viajes científicos por la Península y que publicó después sus obras traducidas al español; al igual que, por su parte, Carlos III representó al rey ilustrado por excelencia, recuperador de las artes, arquitecto de Madrid, reformista, etc.

Por consiguiente, si detenemos la vista en los efectos y funcionalidad de estas tres obras referidas, podríamos distinguir en ellas las siguientes cuatro funciones principales:

1. SU CARÁCTER ILUSTRADOR. Se trata de obras que difunden y educan sobre las artes o el buen gusto, como en el caso del Mengs; sobre las ciencias, como el Bowles; o, en general, dan a conocer logros del intelecto humano que se han desarrollado gracias al mecenazgo y a las políticas culturales impulsadas por una Corona moderna, europea y amiga de las Luces, tal como se hace ver en el *Elogio* de Carlos III.
2. SU PROPAGANDA DE LA CORONA ESPAÑOLA. Las monarquías del siglo XVIII intentan presentarse como promotoras de la modernización, el progreso, las artes, las ciencias y, en suma, de la cultura. En el caso español, con el cambio dinástico ocurrido en el Setecientos, los Borbones procuran construir y enaltecer su imagen, a la vez española y patriótica –orientada a los intereses del pueblo y su progreso– y también europea –proyectar una nueva idea del país, avanzado en políticas, artes y ciencias; un nuevo perfil que dejase atrás las réplicas extranjeras de atraso y decadencia para sumarse al proyecto ilustrado y reformista de las naciones de Europa–. Las obras neoclásicas de Mengs, las investigaciones de Bowles y el elogio a un monarca promotor de la cultura y reformista contribuían a transmitir esta imagen de nación madura y seguidora del modelo de país ilustrado, gracias, claro, a la nueva Corona borbónica, moderna y reformista, que apoya y sostiene un programa político-cultural encaminado al progreso nacional y europeo.
3. SU PROYECTO DE PROMOCIÓN NACIONAL. Tras estas publicaciones subyace el deseo de combatir la imagen española de país atrasado y contestar a la polémica que se incendiará a partir de la famosa pregunta de Masson de Morvillers en 1782,



la cual no solo suscitará apologías y exposiciones de las glorias de España, sino acciones concretas e incontestables. Por tanto, un instrumento fundamental de combate contra esta imagen de retraso fueron célebres libros como el Mengs o el Bowles, que dan cuenta de un gobierno preocupado por las artes y las ciencias y partidario del progreso del país, pues publica la obra de uno de los pintores neoclásicos más importantes de Europa y uno de los físicos más destacados del momento. El acercamiento a Europa y al panorama extranjero contribuye a reestablecer y elevar la imagen y el papel de España proyectado hacia el extranjero; y, en este sentido, la figura de Carlos III –descrita en su *Elogio fúnebre*– era motivo de orgullo.

4. SU PROYECTO DE PROMOCIÓN PARTICULAR. En la vertiente italiana de estas obras, se impone la personalidad de Bodoni y la exhibición del valor de su tipografía. La realización de estos libros, estimados por el gobierno español, permiten a Bodoni afianzar sus relaciones con la nación ibérica en su propio beneficio personal y, a la vez, exponer, elevar y perfeccionar su arte tipográfica. Sin duda, fue el Bowles el mayor ejemplo de experimentación. No obstante, el valioso contenido de los tres títulos contribuía a honrar su trabajo material, del mismo modo que su perfección tipográfica hacía llegar esos textos y el nombre de su amigo editor, Azara, a un público elitista e influyente en el poder (grandes bibliófilos fueron los reyes europeos de la centuria, Manuel Godoy, el conde de Floridablanca, Manuel de Roda, la curia pontificia, etc.).

Asimismo, a estos cuatro aspectos ha de sumarse un componente afectivo por parte del autor/editor, el cual sin duda propiciará la publicación de estas obras en español e italiano, aunque a veces la iniciativa no surja por parte del propio Azara. Por supuesto, además de la obligación diplomático-funcionarial, la preparación de la edición de las exequias de Carlos III en 1789 en la imprenta oficial de la embajada española en Roma, es decir, en la oficina de Pagliarini, es realizada por José Nicolás de Azara con un esmero y una dedicación que revela su ferviente mentalidad regalista y su compromiso con la Corona hispana, de ahí que despliegue en este proyecto español su buen gusto neoclásico y sus conocimientos hacia las artes y hacia el libro (en contenidos y continente)<sup>27</sup>. Sugerirá a

---

<sup>27</sup> Se trata del libro de José Nicolás de Azara, *Relación de las exequias que celebraron los españoles en su Yglesia de Santiago de Roma a la memoria del Rey Carlos III*, Roma: Pagliarini, 1789, in-fol.

Giambattista Bodoni, además, que publique una versión italiana de su *Elogio fúnebre*, iniciativa que al final dará lugar a dos ediciones bodonianas del texto de José Nicolás<sup>28</sup>.

Por lo que se refiere a las obras de Mengs, el componente afectivo del editor Azara también está muy presente. En este libro, el deseo de honrar al amigo e inmortalizar su nombre y su legado artístico constituía un fin intrínseco e indisociable al propósito de difundir y consagrar la obra del pintor. Por esta razón, el proyecto originario de Azara fue publicar los tratados de Mengs en la Stamperia de Bodoni y en italiano, puesto que el diplomático consideraría que bajo esta construcción estética y en esta lengua las teorías neoclásicas del amigo Antonio Rafael Mengs podrían alcanzar una mayor proyección y ser vehiculadas en un soporte-libro digno a su celebridad. Es cierto que la orden real de Carlos III le hace preparar, asimismo y simultáneamente, una edición en español, hacia la que no muestra una gran preocupación editorial (las decisiones dependían de las autoridades oficiales patrocinadoras) ni guarda grandes expectativas (conociendo, de antemano, el estado de la imprenta española), pero sí estimaría oportuna y beneficiosa esta publicación para su país desde una perspectiva teórico-artística y educativa en el *buen gusto*; y, por otra parte, España demostraba así, con esta edición, su propio reconocimiento oficial al que había sido pintor de cámara del Rey y exhibía una preocupación político-cultural por las aportaciones al arte efectuadas por Mengs, artista y tratadista celebrado internacionalmente. En definitiva, honrar y perpetuar en la historia del arte el nombre del amigo don Antonio Rafael Mengs destaca sobremanera y explica la decidida implicación de José Nicolás de Azara en este proyecto editorial italoespañol.

Este factor intelectual-afectivo, notable en el Mengs de 1780, también se manifiesta, aunque en menor medida, en la segunda edición de la obra de William Bowles<sup>29</sup>. En este caso, la iniciativa parece surgir del propio Azara (quizá con su amigo Llaguno) y nace, en origen, dirigida al ámbito español. Ciertamente hay un interés por el cuidado editorial,

---

<sup>28</sup> Las dos ediciones bodonianas se corresponden con las traducciones al italiano de Filippo Maria Ponticelli y de Paolo Maria Pagliarini, respectivamente: *Orazione funebre in morte di Carlo III Monarca delle Spagne ec. ec. ec. dalla lingua Spagnuola nell'italiana con libera traduzione recata*, [Parma: Stamperia Reale, 1789], in-4° gr. real y *Orazione funebre in morte di Carlo Terzo Monarca delle Spagne ec. ec. ec. tradotta dallo Spagnuolo nell'idioma italiano*, [Parma: Stamperia Reale, 1789], in-8° real (Brooks 1927: 72, núm. 381 & 382).

<sup>29</sup> Se trata de las publicaciones: en español, William Bowles, *Introducción a la historia natural y a la geografía física de España*, Madrid, Imprenta Real, 1782; y, en italiano, William Bowles, *Introduzione alla storia naturale e alla geografia fisica di Spagna*, Parma, Stamperia Reale, 1783. Véase más sobre el análisis de estas dos ediciones en mi artículo «Editar en España e Italia en el siglo XVIII: el Bowles de José Nicolás de Azara», que constituye una primera fase del estudio que aquí se presenta ampliado y que en breve saldrá publicado en un volumen de Biblioteca Nueva, actualmente en prensa.

inherente al editor José Nicolás, pero la atención y el foco principal se concentra en el texto del físico Bowles, naturalista al que Azara había conocido y editado en 1775 y que creyó útil reeditar, con nuevas aportaciones y correcciones, en 1782, dada la relevancia científica de su obra, el agotamiento de la primera edición y la trascendencia europea del trabajo de este reconocido irlandés, cuyo servicio a la Corona española sería revalidado con la nueva publicación del año 1782. Ahora bien, la traducción que lleva a cabo Milizia *motu proprio* habrá de ser publicada por Bodoni en 1783, pese a que Azara, en principio, no manifiesta demasiado empeño en que el salucés sea el impresor porque la obra solo merece, conforme a su función práctica y divulgativa, una edición mercantil. Cuando Bodoni acepta el proyecto, Azara ve la posibilidad de emplear este texto de Bowles para realizar un experimento tipográfico: eliminar las mayúsculas en el cuerpo del texto y dar a luz un libro sin altos ni bajos, con párrafos uniformes y geométricos, inspirados en la homogeneidad lineal de las inscripciones o manuscritos antiguos. De nuevo, nos hallamos ante la difusión del trabajo de un conocido por Azara y, por lo que se refiere a la stampa bodoniana, una ocasión para ensayar y acrecentar el desarrollo tipográfico del amigo.

En consecuencia, en las ediciones bodonianas la vertiente editorial-tipográfica se impone como reclamo fundamental: en el Mengs, para honrar al amigo y difundir su obra; en el Bowles, para experimentar; y en el elogio, porque el texto en italiano quedaría immortalizado en los tipos de un célebre impresor –a pesar de no ser la edición oficial que cuidó Azara en Roma–. De hecho, la impresión de este último libro de patrocinio español (atendido en contenido y continente) se explica precisamente por la proximidad del diplomático al mundo de la imprenta y porque, no lo olvidemos, estamos en Italia y José Nicolás dirigía el proyecto –sin someterse a directrices ni condicionantes de otra autoridad–. Por el contrario, para el Mengs y el Bowles impresos en Madrid bajo protección real y gracias a la mediación de Llaguno en la capital, el mayor protagonismo (desde el punto de vista funcional y a tenor de la atención prestada) lo posee el contenido de la obra –esto es, para instruir y prestigiar al país– sobre la representación material del objeto-libro.

Por lo tanto, por lo que se refiere a la actitud tipográfico-editorial de José Nicolás, ¿cuáles son sus diferencias en función de los espacios de gestación o proyección del libro, España e Italia? La distinta situación político-cultural y socioeconómica entre Madrid, por un lado, y Roma o Parma, por otro, se expresa materialmente en la representación del ente libro, compuesto por la obra que contiene y la propia presentación física como objeto. La

concepción ideal del libro para Azara se manifiesta en su colaboración con Giambattista Bodoni, o en 1789 con Pagliarini, porque contempla el equilibrio perfecto entre materia y forma, contenido y continente, la corrección y calidad del texto junto a la belleza tipográfica y material del libro. Sin embargo, cuando Azara publica en España este equilibrio resulta insostenible y, aunque se sirve de Llaguno para cuidar la corrección de las pruebas y el trabajo en la imprenta, se trata de proyectos controlados y financiados por la Corona, de modo que la capacidad de intervención en el plan editorial resulta menor que en una iniciativa más particular (sin directrices oficiales para cuestiones que competen al profesional de la imprenta), con el amigo Bodoni, con el que se atreve –incluso– a experimentar. El libro editado en Italia, para Nicolás de Azara, se construye en las prensas a partir de un texto sobre las artes, las ciencias o una oración funcionarial: procura ofrecer un producto completo que combine utilidad y belleza, así como portador de una firma estético-editorial (Bodoni) que mira hacia un mercado internacional y de bibliófilos o personajes pudientes e influyentes. En cambio, en el libro editado en España se impone la importancia del contenido que se desea difundir a nivel nacional –para ilustrar a los ciudadanos– y, aunque también se busca transmitir un mensaje hacia Europa, este se apoya sobre el texto en sí o sobre el autor de este texto –los contenidos neoclásicos o útiles para el progreso de las ciencias, el saber o para propaganda de la Corona; el prestigio del autor vinculado con España y el papel de la Corona como mecenas de artistas y científicos–. El libro, en estos casos, no se construye en las prensas; más bien, la obra la crea el escritor y la imprenta no es protagonista ni creadora, sino un mero instrumento para vehicular una obra que, en forma de libro impreso, logrará de este modo un mayor alcance y proyección (beneficios de instrucción, lectura particular e imagen pública de la política borbónica).

Estas conclusiones se vuelven palmarias y se comprenden con claridad si miramos las portadas de algunos libros, puesto que la imprenta española aún no prioriza la estética neoclásica (claridad, sencillez, belleza de los espacios en blanco y la distribución en la página, etc.) sino la información sobre la obra que se presenta: títulos largos y descriptivos y más detalles sobre la edición (estética, si hemos de juzgar, más próxima a los esquemas barrocos y de una imprenta más primitiva). Ahora bien, también es cierto que Azara con estas tres obras que publica en la Stamperia no muestra demasiada preocupación por las decisiones materiales, frente al seguimiento exhaustivo que llevará a cabo con la edición de los clásicos latinos o el poema del cardenal de Bernis en 1795, libros bodonianos con

los que expresa y busca un fin cultural-tipográfico y de promoción bodoniana puro. Esta libertad que Azara le permite al impresor con estas tres obras ‘prácticas’ o funcionales estudiadas, no obstante, se basa en la confianza que deposita en los conocimientos o experiencia tipográfica de Bodoni, así como en su gusto moderno y neoclásico. Esta libertad, en la que suele intervenir con comentarios o concretas indicaciones, explica que para los libros bodonianos considere muy en especial el factor tipográfico con el objetivo de que el impresor gane fama y, sobre todo, por el factor de experimentar, innovar, probar y mejorar, para que se individualice, entre en la historia del libro y labre un nombre imperecedero —que, a su vez, concede la inmortalidad, por supuesto, a su colaborador Azara—.

El libro, en definitiva, bien de artes, de ciencias o de un texto de circunstancias, comunica y persigue objetivos más allá de su contenido e, incluso, más allá de su representación material. Más allá de su aplicación inmediata, el Mengs y las otras dos obras italoespañolas referidas (la *Introducción* de Bowles y el *Elogio fúnebre*) sirven a Azara para consolidar su pertenencia a una clase funcionarial de hombres ilustrados (José Nicolás ejerce una útil diplomacia cultural en la capital pontificia y, a más, al lado del impresor Bodoni) y, si el Mengs y el Bowles contribuirían a sumar méritos para su cargo de embajador (conseguido en 1784), la *Relación de las exequias* supuso para él la obtención del nombramiento como Consejero de Estado ese mismo año de 1789. El Mengs de 1780, además, le valió a Azara ser admitido, a instancias del Secretario perpetuo Carlo Castone della Torre di Rezzonico, como miembro de honor de la Real Academia de Bellas Artes de Parma<sup>30</sup>. Por su parte, las ediciones realizadas por Giambattista Bodoni no solo facilitarían a este su concesión del título de Impresor Oficial de S.M.C. en 1782 (tras el Mengs de 1780), sino que, con su labor agradecida hacia la cultura y la Corona española, en 1789 Carlos IV le obsequiará con una pensión vitalicia. Edición, cultura y política parecen, pues, caminar muy unidas durante el siglo XVIII.

---

<sup>30</sup> Azara le comunica este nombramiento a Bodoni en carta del 1781-IX-06.



## ORAZIONE

**T**ante, e così eccelse sono le azioni, prestantissimi Ascoltatori, le quali la Vita illustrano di CARLO III, che nei retti estimatori del giusto, e nei profondi pensatori debbono esse per necessità eccitare alta meraviglia, e stupore. Ma troppo sembrano angusti i cancelli di una consueta Orazione per contenere cose sì grandi, e pressochè infinite. Nel vasto e libero campo dell'Isto-

Digitalizado por Google

*Orazione funebre in morte di Carlo Terzo Monarca delle Spagne ec. ec. ec. tradotta dallo Spagnuolo nell'idioma italiano, [Parma: Stamperia Reale, 1789], in-8° real f.*

Or. fun. 33

ORAZIONE FUNEBRE  
IN MORTE  
DI  
**CARLO III**  
MONARCA  
DELLE SPAGNE  
EC. EC. EC.  
DALLA LINGUA SPAGNUOLA NELL'ITALIANA  
CON LIBERA TRADUZIONE RECATA.

68 B

Digitalizado por Google

Página inicial de la *Orazione funebre in morte di Carlo Terzo* de G. B. Bodoni

## Bibliografía<sup>31</sup>

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (2014), «Representaciones del hombre de letras en la República Literaria española del siglo XVIII», *Estudios de teoría literaria. Revista digital*, 5, pp. 7-19.

ANDRÉS, Juan (1793), *Cartas familiares del abate D. Juan Andrés a su hermano D. Carlos Andrés, dándole noticia del viage que hizo a varias ciudades de Italia en el año 1785*, Madrid: A. de Sancha.

BLAS BENITO, Javier (s.a.), «Bajo el designio de la monarquía, bajo el signo de la Ilustración. La Imprenta Real», en <ibarra.artempus.net/> [Consulta: 13-11-2016].

BURGOS, F. Xavier y PEÑA, Manuel (1987), «Imprenta y negocio del libro en la Barcelona del siglo XVIII. La casa Pimferrer», *Manuscrits: Revista d'història moderna*, 6, pp. 180-216.

BROOKS, H. C. (1927), *Compendiosa bibliografia di edizioni bodoniane*, Florencia, Barbèra.

CASO GONZÁLEZ, José M. (1980), *El pensamiento pedagógico de Jovellanos y su Real Instituto Asturiano*, Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos.

CÁTEDRA, Pedro M. (2013), «Quarto descartes. Bodoni en la Parma de los años de plomo y la égida española». En Pedro M. Cátedra, *Descartes bibliográficos y de bibliofilia*, Salamanca: SEMYR.

CÁTEDRA, Pedro M. (2014), *G. B. Bodoni al Conde de Floridablanca sobre tipografía española*, Salamanca: «Biblioteca Bodoni», IEMYR & SEMYR.

CÁTEDRA, Pedro M. (2015), *G. B. Bodoni. La tipografía, los funcionarios y la Corona española*, Salamanca: «Biblioteca Bodoni», IEMYR & SEMYR.

CIAVARELLA, Angelo (1979), *De Azara-Bodoni*, Parma: Museo Bodoniano.

CORBETO, Albert (2015), *G. B. Bodoni y la tipografía española del Siglo de las Luces*, Salamanca: «Biblioteca Bodoni», IEMYR & SEMYR.

FABBRI, Maurizio (2008), ed., *Juan Andrés. Lettere familiari. Corrispondenza di viaggio dall'Italia del Settecento*, I, Rimini: Panozzo.

---

<sup>31</sup> Las cartas Azara-Bodoni citadas en este artículo se transcriben a partir de los originales localizados en el Archivo Bodoni de la Biblioteca Palatina de Parma y podrán consultarse en breve en el portal digital *Biblioteca Bodoni*, <bibliotecabodoni.net>. Algunas de ellas, no obstante, pueden localizarse en la edición de Ciavarella (1979).

SAZATORNIL, Luis y Frédéric JIMÉNO (2014), *El arte español entre Roma y París siglos XVIII y XIX: intercambios artísticos y circulación de modelos*, Madrid: Casa de Velázquez.

SOMOZA, José (1842), «Usos trajes y modales del siglo XVIII», en *Obras de D. José Somoza. Artículos en prosa. Nueva edición corregida y aumentada*, Imprenta Nacional: Madrid, pp. 29-36.

TAPIA OZCARIZ, Enrique de (1962), *Carlos III y su época. Biografía del siglo XVIII*, Madrid: Aguilar.

TELLECHEA, J. Ignacio (1969), «Cartas inéditas de Manuel Salvador Carmona a Eugenio Llaguno Amírola (1780-1781)», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 28, pp. 51-75.

TELLECHEA, J. Ignacio (1972), «Azara y la edición de las obras de A.R. Mengs. Interpolaciones de Llaguno y Amírola», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 35, pp. 45-68.